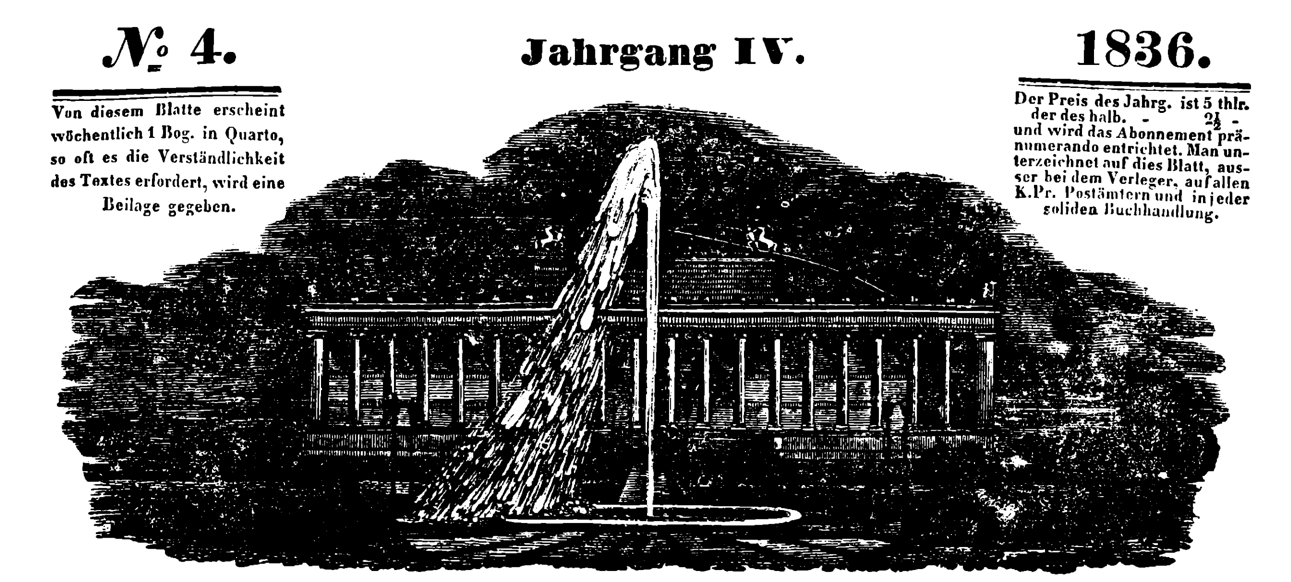
№ 4. Jahrgang IV. 1836.

Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K.Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 25. Januar.

Redacteur Dr. F. Kugler. Verleger George Gropius.

Kunstliteratur.

Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster.

(Beschluss).

Was der Verf. hiemit Grossartiges uud Neues über die Richtungen des Giotto und des Simone vorgelegt, möchte ich indess noch in einer weiteren Weise gefasst sehen. Ich glaube, dass beide Richtungen, so verschiedenartig sie auf den ersten Blick erscheinen, doch Aeusserungen ein und desselben Principes sind, und will versuchen, mich hierüber näher zu erklären.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen des dreizehnten Jahrhunderts war es vornehmlich (wie wir bereits oben, in den Andeutungen des Verf., sahen) der gebotene Gegenstand, den charakteristisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers (das Wort: Gedanke reicht nicht aus) war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich, z. B. in jener erwähnten leidenschaftvollen Darstellungsweise des Cimabue durchschimmern sehen, so erscheint dies im Wesentlichen doch mehr durch eine äusserliche Spannung — durch das schwere Geschäft der Belebung todt überlieferter Formen — bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke, als ob eine solche Schilderung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwer-

kes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, tiefere Vereinigung herbeizuführen.

Hier muss ich, wie der Verf., auf das Christenthum zurückkommen, darin eben diese Scheidung und Vereinigung aufs Innigste begründet ist. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt, so sagt es, sei losgerissen von dem göttlichen Geiste, aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen (in den Wandmalereien der Katakomben und in den Reliefs der Sarkophage) macht sich ein solcher Gegensatz aufs Entschiedenste bemerkbar: überall lässt hier die dargestellte Form noch einen tieferen Inhalt ahnen, überall wird das Gemüth des Beschauers zu eigner, mitschaffender Thätigkeit angereizt. Aber es erscheint dieses Princip hier noch als in dem ersten Stadium seiner Entwickelung begriffen; der Zusammenhang zwischen der Darstellung und der zu Grunde liegenden Bedeutung ist grossentheils noch ein äusserlicher, und nur durch Hülfe des Schlüssels, welchen die Stellen der heiligen Schrift darbieten, verständlich *). In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine willkührliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden; nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden. So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, und welchem Cimabue und Duccio scheinbar bereits so nahe gestanden hatten, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen.

*) S. das Nähere hierüber in meinem Aufsatze: „Von den ältesten Kunstbildungen der Christen." Museum, 1834, No. 13.

So war es zunächst nöthig, dass eine subjective Auffassungsweise in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man auf eine Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Und so zeigt sich denn auch diese neu beginnende Richtung so entschieden vorherrschend, in einzelnen Beziehungen so ausschliesslich, dass sie manches von den bisher erworbenen Gütern unberücksichtigt liess und scheinbare Rückschritte veranlasste, wie dies vom Verf. näher auseinandergesetzt ist.

Diese subjektive Auffassungsweise nun, in welcher das sogenannte romantische Princip der Zeit sich zur höchsten Entfaltung hervorbildete und welche mit allen andren Aeusserungen des geistigen Lebens in entschiedenem Einklange stand, umfasst vornehmlich die Kunst des vierzehnten Jahrh. Sie schliesst sich aber nicht allein an den selbständig hervorbrechenden Gedanken an, sondern sie scheidet sich von vorn herein in zwei Hauptrichtungen, welche die beiden Gegensätze bezeichnen, die überall in der subjectiven Auffassungsweise vorkommen müssen. In der einen ist der Geist (Gedanke), in der andern das Gemüth (Empfindung) vorherrschend thätig; jene sucht die Ahnungen oder Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung niederzulegen, diese hat umgekehrt die Absicht, den Gegenständen der Körperwelt durch ein heiligeres Gefühl eine höhere Weihe zu geben *); jene ist gewissermaassen der didaktischen Poesie zu vergleichen und bildet mehr oder minder in allegorischen Beziehungen — bald grübelnd und nüchtern, bald tiefsinnig und phantastisch, — diese ist durchweg lyrisch, und giebt ihren Gebilden den vorwaltenden Ausdruck einer besonderen Seelenstimmung. In den zu der ersten Richtung gehörigen Werken musste somit eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen und, wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar werden; nicht so jedoch in der zweiten Richtung. Denn das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht bestimmter äusserlicher Typen; es hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens und ihrer mannigfachen Besonderheit zu thun; der Ausdruck des Gemüthes,

*) Vergl. A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Literatur, I, S. 25.

der allerdings zwar bis an die Oberfläche der Form durchdringt, ist von dieser nicht abhängig. Als Resultat dieses allgemeinen Gesetzes sehen wir demnach in der zweiten Richtung Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden Periode (des dreizehnten Jahrh.), die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten; jedoch wiederum nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Wie dieses nun nach den besonderen Bedürfnissen der Zeit modificirt, mit der schwärmerischen Sentimentalität des allgemeinen romantischen Princips in Einklang gebracht wurde, dies durchzuführen ist hier nicht der Ort.

Giotto ist der erste Repräsentant jener ersten Richtung, Simone der der zweiten; und es ist gewiss mehr als ein Spiel des Zufalls, dass Giotto's Ruhm durch die Verse des grössten didaktisch-epischen Dichters der Zeit, des Dante, verherrlicht wurde, während dem Simone in den Sonetten des Lyrikers Petrarca ein Ehren-Gedächtniss gesetzt ist. Beide Richtungen, obgleich sie in vollkommener Entschiedenheit nur in einzelnen Fällen zur Erscheinung kommen und obgleich hie und da ein gegenseitiger Einfluss nicht zu verkennen ist, lassen sich gleichwohl mit Bestimmtheit durch die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts verfolgen. Ueber die Nachfolger des Giotto ist bereits im Obigen gesprochen, die des Simone sind vornehmlich unter den Sienesern zu finden. Unter letzteren ist besonders Taddeo di Bartolo wichtig, den der Verf. zwar, wie sich aus mehreren Andeutungen ergiebt, nicht seinem Werthe gemäss anzuerkennen scheint, dessen Malereien in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena nnd vornehmlich seine (ebenfalls beglaubigten) Staffeleibilder in Perugia *) jedoch eines hohen Ruhmes würdig sind. Die schönste Entfaltung dieser Richtung des Simone aber zeigt sich, nach meiner Ansicht, in dem Florentiner Fiesole, dessen Technik schon an sich in merkwürdiger Verwandtschaft zu der der Sieneser steht, und auf den namentlich fast Alles passt, was der Verf. zur Charakteristik des Simone sagt. Fiesole gehört zwar bereits dem funfzehnten Jahrhundert an, aber er steht (mit Ausnahme etwa des Don Lorenzo) durchaus in keinem Bezuge zu seinen florentinischen Zeitgenossen; die Ansicht des Hrn. v. Rumohr, welcher sein Hauptverdienst in die Begründung der Physiognomik setzt, dürfte nur mit grosser Einschränkung zulässig sein. Die übrigen Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts, vom Masaccio ab, bezeichnen eine ganz neue Richtung der Kunst, in welcher das subjektive Element wiederum entschieden untergeordnet erscheint und nun die noch fehlende grosse Arbeit, das Leben in seiner körperlichen Erscheinung zu ergründen, mit nicht geringerer Einseitigkeit begonnen und in Ghirlandajo's Fresken zur eigenthümlichsten Entfaltung durchgebildet wird, — eine Richtung, die, wenn schon von andren Stützpunkten aus, sich ebenso bei den Paduanern und bei den Venetianern (hier zwar erst von den Bellini's ab) wiederholt.

*) Die genannten Staffeleibilder sind Hrn. v. Rumohr, der schon dem Taddeo di Bartolo eine höchst ehrenvolle Stelle anweist, fremd geblieben. Ich werde künftig Gelegenheit finden, näher von ihnen zu sprechen. F. K.

Man verzeihe diese weitläuftige Abschweifung! die vorhandene Gelegenheit schien jedoch von selbst zur Besprechung dieser interessanten Entwickelungsverhältnisse und zur weiteren Anregung aufzufordern.

7. Ambruogio Lorenzetti. — In diesem Aufsatze werden die Malereien des genannten Künstlers in der *Sala delle balestre* des öffentlichen Palastes zu Siena in ihrem Zusammenhange beschrieben. Im Gegensatz gegen Hrn. v. Rumohr, der in ihnen nur eine „Darstellung des städtischen und ländlichen Lebens“ erkannte, weist der Verf. nach, dass ihr Inhalt „das gute und schlechte Regiment und die Folge von beiden“ ist. Diese Malereien geben ein interessantes Beispiel, wie bei Werken, welche im Wesentlichen die eben genannte Richtung des Giotto befolgen, doch im Einzelnen die tiefere gemüthvolle Auffassungsweise des Simone di Martino beibehalten ist.

8. Niccolo Petri. — In dem Referat über diese wichtige und ausführliche Abhandlung kann ich mich wiederum kurz fassen, da auch sie schon längere Zeit, aus ihrem Abdrucke im Tübinger Kunstblatt (in den Jahrgängen 1833 und 1834) den Freunden der Kunstgeschichte bekannt sein wird. Sie enthält die gediegene Würdigung eines Meisters, der sich durch Tiefe und lebendiges Schönheitsgefühl bedeutend über seine Zeitgenossen erhebt und in der

trüben Dämmerperiode am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts als ein Stern erster Grösse hervorleuchtet. Seine Hauptwerke im Kapitelsaale von S. Francesco zu Pisa, sowie seine andren Arbeiten im Franciskanerkloster zu Prato und die in der Sakristei von S. Croce zu Florenz (welche letzteren zwar nicht urkundlich bestätigt sind, aber die entschiedenste Verwandtschaft mit den vorgenannten zeigen) werden ausführlichst charakterisirt.

9. Ueber das technische Verfahren bei den Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts. — Auch dieser Aufsatz ist grösstentheils bereits früher abgedruckt worden. Hier werden, mit Rücksicht auf den Tractat des Cennino di Drea Cennini über die Malerei, und auf die alten Malereien selbst, interessante Aufschlüsse über die Technik der alten Meister gegeben, die um so erschöpfender sind, als der Verf. selbst sich als geübten Freskomaler bewährt hat. —

Die vier in Kupfer gestochenen Umrissblätter geben einige interessante Belege zu den besprochenen Abhandlungen; sie sind mit einer Feinheit des Gefühles gezeichnet, welche das liebevolle Eingehen des Verf. auf die Werke der alten Meister darlegt, und dessengleichen bisher leider noch sehr Weniges in den Kupfern kunsthistorischer Werke (namentlich für die in Rede stehende Zeit) gefunden ist. Sie enthalten: 1, die schon erwähnten Umrisse nach der Kreuzigung des Nicola Pisano und seines älteren Vorbildes; 2, einen Kopf aus Duccio's Altarbilde im Dome von Siena und den Christuskopf von Cimabue's Gemälde in S. Maria Novella zu Florenz; 3, das Brustbild einer Heiligen von dem besprochenen Altarwerke des Simone di Martino; 4, die Köpfe Christi und der Maria aus Giotto's Altarbilde in S. Croce zu Florenz.

Ich schliesse somit den Bericht über eine der erfreulichsten Erscheinungen der Kunstliteratur. Möge ein günstiges Geschick es dem Verfasser verstatten, was er hier in einzelnen Abhandlungen begonnen, in's Grosse und Ganze durchzuführen und die Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben, die noch nicht geschrieben ist; denn alles bisher Vorhandene ist nur Vorarbeit. Dass er hiezu den Beruf in sich trägt, hat das besprochene Werk aufs Vollständigste dargethan.

F. Kugler.

Kupferstich.

Titians Tochter. Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III. ehrfurchtsvoll zugeeignet von J. Caspar. Nach dem Original-Gemälde Titians im Königlichen Museum zu Berlin. — Gezeichnet von Ed. Eichens. Gestochen von Joseph Caspar 1835.

In einer Zeit, wo der Steindruck sich in immer weiterem Maasse verbreitet, fordert ein so bedeutendes Werk im Fache des Kupferstiches, wie das vorliegende, welches zugleich aus freier, eigner Anregung des Kupferstechers hervorgegangen ist, zur vollkommensten Werthschätzung auf. Es ist ein Blatt von grösseren Dimensionen, der Stich zu 12¼ Zoll Höhe und 9½ Zoll Breite, und stellt eins der vorzüglichsten Meisterwerke des hiesigen Museums dar. Ein blühendes Weib, in edelsten kräftigsten Formen, in einer lebendigen, aber grossartig gemessenen Stellung, prächtiges Gewand und reicher Schmuck, eine schimmernde Schüssel mit Blumen und Früchten, die sie auf den Händen trägt, — dies sind Motive, aus denen unter Tizian's Meisterhand ein höchst entsprechendes Ganze hervorgehen und für die Nachbildung den dankbarsten Stoff liefern musste. Wenn wir freilich den wundersamen Schmelz der Farben und die zarte, ich möchte sagen: pulsirende Beweglichkeit des Pinsels berücksichtigen, die im Gesichte und der Hand des Originalbildes den eigenthümlichsten Reiz hervorbringen, so dünkt uns ein solches Werk in der That die allerschwierigste Wahl für den Kupferstecher. Um so grösser jedoch ist somit sein Verdienst, da allerdings das vorliegende Blatt sich den vorzüglichsten Leistungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, auf ehrenvolle Weise anreiht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich und dasselbe in einer Energie und lebendigen Wirksamkeit durchgeführt, welche sich der Farbenpracht des Originales auf glücklichste Weise annähert. So findet sich auch im Einzelnen ein zartes Eingehen auf die Nüancen und feineren Bildungen der Form, und bei sorglichster Modellirung, die bei einem Stiche nach Tizian ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat, sind zugleich Wärme und Licht der Farbe in ange-

messener Weise beobachtet. Die Taillen sind frei und in grossartigen Linien angelegt, die Uebergänge kunstgemäss vermittelt.

Indem wir dem Künstler für die Vollendung einer so gediegenen Arbeit im Namen des kunstbefreundeten Publikums gebührenden Dank sagen, können wir zugleich den Wunsch nicht unterdrücken, dass auch noch andre Werke der so reichen Gallerie unsres Museums auf ähnlich bedeutsame Weise veröffentlicht werden möchten. Wir sind überzeugt, dass hiedurch vornehmlich das Renommée unsres Museums in weiteren Kreisen verbreitet werden würde, als es bisher der Fall ist. Gemälde, wie das eine wundersame Jugendbild Raphael's (Madonna mit dem Kinde zwischen dem h. Franciscus und Hieronymus), wie Melzi's liebreizende Pomona, wie das treffliche Altarbild von Innocenzo da Imola, wie Guido Reni's grandioses Altargemälde, wie jene hochwürdige Pietà von Mantegna, und viele andre — der Coreggio's gar nicht zu gedenken, — würden gewiss den dankbarsten Stoff für Arbeiten dieser Art liefern. Möge die Unternehmung des Hrn. Caspar recht bald eine würdige Nachfolge finden! F. K.

Die archäologischen Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Gerhard zu Berlin.

So wenig der Einfluss zu verkennen ist, den die Gründung, Einrichtung und Zugänglichkeit des K. Museums auf eine allgemeinere Verbreitung der Kunstliebe unter allen Ständen der hiesigen Einwohner ausgeübt hat, so kann man doch nicht läugnen, dass noch manches geschehen könnte, die dort zusammengestellten zahlreichen Kunstschätze zu einem wirklichen National-Eigenthum zu machen: ein Ziel, welches erst dann erreicht werden kann, wenn der Einzelne ebenso vertraut mit denselben wird, wie mit den Gegenständen, die er in dem Kreise seines Eigenthums als werthvoll kennen und lieben gelernt hat.

Als einen Schritt dazu, für den die vorgesetzte Behörde der Königl. Museen den aufrichtigsten Dank verdient, müssen die Belehrungen angesehen werden, welche die, im vorigen und diesen Jahre angeordneten, archäologischen Vorlesungen über einen Theil dieser Kunstschätze verbreitet haben und welche, durch weitere Mittheilung derer, denen sie zugänglich waren, noch an Umfang fortdauernd gewinnen werden.

Wir sind nicht der Meinung, dass eine bloss historisch-artistische Erläuterung über diese Werke der alten Kunst, als genügend dabei anzusehen ist, indem ausgeführtere Kataloge, als die jetzt vorhandenen, ebenfalls diesen Dienst leisten könnten; sondern dass nur eine kritische Beleuchtung derselben zu dem gewünschten Zwecke führen kann, indem dadurch die Art Kunstwerke zu betrachten und zu verstehen, dem Nichtgelehrten zugänglicher wird, so manches Werthvolle aus dem Schatzkästlein des Wissens der Unterrichteten zu Tage kommt und Gemeingut wird, und statt blossen Gedächtnisskrams das Urtheil thätig wird und Kräfte gewinnt, die auch anderswo ihre guten Dienste leisten können.

Hr. Prof. Gerhard hat im vergangenen Jahre Beides geschickt zu vereinigen gewusst, und wird in dem Widerspruch, den manche seiner Behauptungen gefunden, nur die beabsichtigte Wirkung gesehen haben, ein lebendiges, auf eigenem Urtheile beruhendes Interesse für die Werke der Kunst in Anregung zu bringen.

Die diesjährigen archäologischen Vorlesungen schliessen sich um so mehr an die vorjährigen an, als am Schlusse derselben das Versprechen gegeben wurde, über einzelne ausgezeichnete Werke eine speciellere Erläuterung nachfolgen zu lassen. Dies Versprechen ist dahin modificirt worden, dass bei den fortgehenden Erwerbungen des Museums, die auch im vergangenen Jahre, namentlich dem Antiquarium, sehr werthvolle Bereicherungen zugebracht haben, solche Werke der alten Kunst, welche ihre Auffindung den neuesten Forschungen und Entdeckungen zu danken haben, vorzugsweise der Betrachtung und Beurtheilung unterworfen werden sollen.

Nach einer allgemeinen Einleitung über die antiken Vasen von gebranntem Thon, ihre Fundorte, Gattungen und Stufen ihres Kunstwerths, ging der Redner sogleich zur Betrachtung eines hetruskischen Gefässes über, welches in dem Hörsaale auf einem Stativ aufgestellt war, und letzteres namentlich aus dem Grunde, weil es zu der Klasse der Amphoren, der fusslosen, sich in eine Spitze endigender Vasen gehörte. Die ausserordentlich gute Erhaltung, der schöne überall gleiche Firniss, die zierliche Form, vor allem aber die mit grosser Sauberkeit ausgeführte Figurengruppe, welche den grössten Theil der

Fläche des Gefässes bedeckt, machten dasselbe unbedenklich zu einem höchst interessanten Gegenstande archäologischer Forschungen, welche auch die Aufmerksamkeit der Zuhörer in hohem Grade in Anspruch zu nehmen schien.

Die dreifache Bestimmung dieses Gefässes, dessen Form auf einen Flüssigkeitbehälter, dessen Vasenbild auf ein Hochzeitgeschenk und dessen Fundort auf eine Grabes-Ausschmückung hindeuten, wurde in der letzten Bestimmung als vereinigt angenommen, da man bekanntlich den Verstorbenen solche Gegenstände, die ihnen im Leben lieb gewesen waren, oder an wichtige Momente erinnerten, in ihre Ruhestätte mitzugeben pflegte, und den inneren Raum derselben damit ausschmückte. Vor dieser letzten Anwendung scheint dies Gefäss eine hochzeitliche Gabe gewesen zu sein, wenigstens deutet sowohl der mythologische Theil des Vasenbildes als der, welcher eine individuelle Beziehung gehabt haben mag, auf eine solche Veranlassung hin.

Die Vorderseite des Bildes stellt den Boreas, den Gott des Nordwindes, an Schultern und Füssen geflügelt, dar, wie er so eben die Tochter des Erechteus, die Orithyia aus der Mitte ihrer Gefährtinnen entführt; eine zu hochzeitlichen Bildern in der griechischen Kunstzeit sehr häufig gebrauchte Allegorie. Die ganze Gruppe ist von kunstreicher Composition, der Kopf des Boreas höchst charakteristisch und mit grosser Sauberkeit und Bestimmtheit ausgeführt, die Gewandungen graziös, ohne die Strenge des älteren griechischen Kunststyls zu überschreiten. Auf der Rückseite der Vase sieht man zwei liebende Paare, welche die Arme gegen einander ausstrecken, und von denen die beiden Jünglinge mit dem Scepter, dem Attribute der Verlobten, versehen sind.

Die Vase selbst ist in der Gegend der alten hetrurischen Stadt Volci, in den daselbst entdeckten Gräbern, im vorigen Jahre aufgefunden worden. Die Figuren sind roth auf schwarzem Grunde. Eine gut gezeichnete Verzierung bedeckt den Hals des Gefässes; die beiden Henkel neben demselben sind schlank und aufrecht stehend, und das ganze Kunstwerk in jeder Hinsicht eine Zierde des unserem Antiquarium angehörenden Denkmäler-Vorraths.

W. Albrecht.

Hackert und Friedrich
in Beziehung zu Rügen.

Die Insel Rügen ist wegen ihrer malerischen Ansichten, sonderlich der Uferpartieen, in neueren Zeiten weit und breit bekannt geworden. Vor ein paar Menschenaltern war dies noch nicht der Fall. Etwa um das 60ger Decennium des vorigen Jahrh. mag zur Verbreitung dieses Rufes ein Grund gelegt sein durch Philipp Hackert's mancherlei Darstellungen von Ansichten der Insel. Schon aus Göthe's biographischer Skizze von Phil. Hackert, S. 11 bis 13, ist bekannt, dass dieser während der Jahre 1762 bis 64 im Hause des die Kunst liebenden nnd fördernden Hrn. v. Olthoff, insonderheit auf dessen Landgute Boldewitz, auf Rügen lebte. Hier hat er mehrere rügische Ansichten in Federzeichnung, Radirung, Oel und Gouache verfertigt, die sich denn zum Theil auch weiter verbreitet haben, namentlich die sechs kleinen, zum Zeitvertreibe und mit geringen Hülfsmitteln radirten Blätter, welche sich unter seinen Werken befinden. In allen diesen Darstellungen rügischer Gegenden waltet der Geist der Zeit, in welcher Hackert lebte, namentlich auch in Hinsicht auf Naturanschauung selber. Es war die Zeit, als sonderlich im Bürgerstande das Bewusstsein individueller Freiheit sich zu regen und das gesellige Leben zu veredeln anfing. Das Menschenschicksal offenbarte sich im Persönlichen, um von einer andern Persönlichkeit mitempfindend getheilt zu werden. So war auch die Naturanschauung. Das Pflanzen-, Busch- und Baumwerk der Landschaft wird in Beziehnng zu andern nahen Einzelheiten der Art gedacht, das Laub, der Baumschlag quillt lieblich, dolden- oder straussartig hervor, das Licht, warm, mild, gleichmässig vertheilt, meidet die Wirkung auffallender Contraste etc. — wie denn dies Gesellig-Bezügliche der einzelnen Naturerzeugnisse zu einander in Salomo Gessner's bekannten Blättern aufs unverkennbarste in die Augen fällt. Indess ist zwischen solcher idyllischheitern Naturansicht und dem ossianischen Landschaftscharakter Rügens an sich wenig Beziehung; es wäre denn eben durch eine Art von G e g e n s a t z des Menschlich-Anmuthigen zu einem kalten, ungeselligen Naturcharakter. Dieser Charakter Rügens aber in seiner poetischen Eigenthümlichkeit ward ein Jahrzehend später etwa, aufs Lebhafteste erfasst und hervorgehoben in einem Kreise von Jünglingen, die

damals auf der nahen Universität Greifswald studirten, an deren Spitze der als Dichter berühmt gewordene L. Th. Kosegarten stand. Ihn kann man, von seinen Jünglingsjahren bis zum spätern Mannesalter, wo er eben Pfarrer auf der Halbinsel Wittow war, den Sänger Rügens nennen: denn durch seine Lieder ward der Sinn für die romantischen Naturschönheiten der Insel eine Art von Nationalgefühl, das sich über die Küsten Pommerns hinaus verbreitete. In solchem Gefühle, während jenes 70ger Jahrzehends des erwachenden poetischen Sinnes für die Naturschönheiten der nahen Insel, ward zu Greifswald der Landschaftmaler, Caspar Friedrich, geboren, und wuchs auf, geleitet und genährt durch seinen trefflichen Lehrer, den Zeichnenmeister bei der Universität, Joh. Gottfr. Quistorp, den treusten Jugendfreund Kosegartens; — — und wie man diesen den Sänger, so — und mit noch grösserm Rechte — darf man Friedrich den Maler Rügens nennen: denn er ist es, der die eigenthümliche Natur der Insel — jenen kalten Elementargeist, welcher der blauen Meeresfluth entstiegen, um die weissen Kreideufer webt, die düstern Hünengräber umschwebt und über die warmen fruchtreichen Fluren waltet — vollkommen erfasst und in seinen Bildern wiedergegeben hat; insonderheit in den grössern Sepialandschaften, die um so werthvoller sind, als er späterhin (er lebt bekanntlich noch als Professor an der Kunstacademie in Dresden) wenig mehr in Sepia gearbeitet und vielleicht noch seltener eine Ansicht von Rügen zum Gegenstande einer landschaftlichen Dichtung gemacht hat. Uebrigens hat auch Friedrich, gleich Hackert, kleine Versuche im Radiren rügischer Ansichten gemacht; indess sind sie noch mehr als die Blätter Hackerts, blosse Versuche geblieben, ohne seinen Namen, nur in wenig Händen; — und es ist als ein eigenes — ich möchte fast sagen, nordisch-trübes — Verhängniss anzusehen, dass die beiden vaterländischen Künstler, welche im Stande waren, die eigenthümliche Natur Rügens poetisch aufzufassen und wiederzugeben, nur zum Zeitvertreib oder versuchsweise mit der Radirnadel sich beschäftigt haben.

Dergleichen kleine radirte Blätter aber, die den eigenthümlichen Localsinn einer Gegend ausdrücken, wie wir sie zum Theil von Weirotter, Mechau und manchen andern haben, sind unschätzbar, wenn sie mit Gemüth, mit Wärme und Innigkeit ausgeführt sind — Eigenschaften, die freilich unsre Vorfahren der letztverflossenen Menschenalter im höhern Grade als wir, besassen. Ich habe mir zuweilen wohl die Frage aufgeworfen, was doch die Ursache sein möge, dass bei dem ungemeinen Fortschreiten der bildenden Kunst in unsrer Zeit und bei der immer weiter verbreiteten Hinneigung des Publikums dazu, wir der radirten landschaftlichen Blätter überhaupt, wie man sie aus der unlängst verflossenen Zeit, von Dietrich bis zu Ludwig Richter hin, in so mannigfacher Art besitzt, nunmehr fast gänzlich entbehren? — Diese Frage führte zu einer allgemeinern, der nemlich: welche Bedeutung wohl überall der, sonderlich in gewissen Provinzen Deutschlands fast leidenschaftlich gewordene Richtung des Publikums zur bildenden Kunst eigentlich zum Grunde liegen möge? — — Solche Frage, an sich fasst müssig und unerspriesslich, kann freilich durch die Art der Behandlung Interesse gewinnen; indess will ich, meines Theils, hier nur versuchen, gelegentlich einigen Stoff zur Beantwortung derselben mitzutheilen.

Zuvörderst leuchtet ein, dass in einem Volke, das eine so grosse Begebenheit, wie den letzten Befreiungskrieg, erlebt hat, die Richtung auf das Allgemeine, Grossartige, Bedeutsame, auch in der Kunst, sich wenden, und öffentliche Denkmäler, insonderheit plastische, entstehen werden. Gleichermaassen scheint natürlich, dass ein solches Volk, das nunmehr sich selbst wieder vertrauen gelernt hat, seine nächsten Zustände lieb gewinnen, und diese seine Liebe in sogenannten Genrebildern zu erkennen geben werde, woran es denn bei uns gegenwärtig nicht fehlt. Indess ist das Kunststreben unsrer Zeit nicht in der nationalen Plastik und dem sogenannten Genre stehen geblieben; es hat sich in Religion, Geschichte, Natur, namentlich auch Landschaft in deren ganzem Umfange verbreitet — und hiezu dürfte doch jene Nationalbegebenheit der Befreiung von Feindes Joch nicht wohl als die alleinige Ursache angesehen werden können.

(Beschluss folgt.)

Berichtigung.

In No. 48 des vorg. Jahrg. dieser Zeitschrift finden wir auszugsweise Hrn. Alphonse Royer's geistreiche Beurtheilung der drei vorzüglichsten neuern Maler Hollands. Wenn die Charakterisirung von

Koëkoëk und Scholel als sehr gelungen erscheint, so dürften Schelfhout's Leistungen dagegen nur sehr einseitig anerkannt sein. Fast möchte es dem Unterzeichneten scheinen, als habe Herr Royer einer gerade jetzt in Frankreich sehr grassirenden Manier für Antithesen zu Gefallen, diesen tüchtigen Künstler als das wahre Gegenbild des vorhergeschilderten Koëkoëk darstellen wollen, wozu allerdings die Verschiedenheit der beiden Bilder beitrug, welche derselbe von ihnen zu sehen Gelegenheit hatte, indem zwei Landschaften, die eine Mitte Juni, die andre Mitte Januar, natürlicherweise ihre Meister sehr verschieden erscheinen lassen.

Vielleicht würde unser Künstler von demselben Kritiker weniger als Repräsentant einer höchst pedantischen Ausführungsweise genannt sein, wenn es ihm, wie dem Unterzeichneten im Herbste 1834 im Haag vergönnt gewesen wäre, jene schöne Landschaft zu sehen, welche so eben im Atelier des liebenswürdigen Künstlers vollendet wurde, um alsbald ein Hauptschmuck der damals eröffneten Amsterdamer Ausstellung zu werden. Ein reiches üppiges Thal, in welchem grüne Auen mit den schönsten Baumgruppen und Architekturen wechselten, wurde von einem entfernteren Bergzuge angenehm begrenzt. Nicht eine ängstliche Ausführlichkeit, sondern gerade die schöne Vertheilung der Massen in Form und Licht zeichnete diese Landschaft aus, und was den Ton des Ganzen anbetrifft, so bedurfte es nicht der Sonnenschirme der Damen, welche, auf der vordern Anhöhe des Bildes stehend und sitzend, wohlgefällig des schönen Anblickes sich erfreuten, um zu erkennen, dass Schelfhout auch anderen Jahreszeiten als wie dem Winter ihren eigenthümlichen Reiz abzugewinnen weiss. —

Was jedoch die Winterlandschaften anbetrifft, welche vor ihm wohl kaum ein älterer Meister so vorzüglich zu behandeln wusste, so möchte hier die genaue Darstellung des Details um so nothwendiger sein, als der Winter eben keine Massen darbietet, indem die Bäume längs der holländischen Kanäle ihres sonst so grünen Laubes entblösst, durch wenige geistreiche Pinselstriche sich nicht so leicht abfertigen lassen. Wie bedeutend gerade hierin Schelfhout dasteht, zeigt sich vorzüglich in den schönen Gemälden, welche uns auf einer der letzten Ausstellungen Berlins, durch die Gnade I. K. H. der Frau Prinzessin Albrecht, zu sehen vergönnt waren. v. Quast.

Nachrichten.

Wien. Ein historisches Bild von dem jüngeren Rahl macht hier grosses Aufsehn. Es stellt eine Scene aus dem Nibelungenliede dar, und zwar den Moment, da Chriemhild vor dem Leichnam ihres Gemahles Siegfried knieend, die Ritter zur Rache auffordert.

Paris. Der Baron Benj. Delessert, ein geb. Waadtländer, hat 3 Preise zu 500 bis 2000 Frs. für Kupferstiche, Lithographieen oder Zeichnungen in einer Reihenfolge, welche die Folgen des Lasters und der Tugend, der guten und üblen Aufführung darstellen, ausgesetzt. Es werden 10 bis 12 Blätter verlangt. Die Einsendung muss bis zum 1. Juni an den Baron Delessert mit versiegeltem Namen geschehen. Die gekrönten wie die ungekrönten Arbeiten bleiben Eigenthum der Künstler.

Rom. In der Umgegend von Todi ist vor einigen Monaten ein interessantes Kunstwerk des Alterthums ausgegraben und gegenwärtig zur Besichtigung der päpstlichen Commission für Alterthümer nach Rom gebracht. Es ist eine lebensgrosse Statue von Erz, einen geharnischten Krieger vorstellend, durch vorzügliche Arbeit und eine sehr glückliche Erhaltung ausgezeichnet. Nur das Hinterhaupt der Figur fehlt, welches durch einen Helm von einem verschiedenen Material bedeckt gewesen zu sein scheint. Man hofft, dass dieses für die Kunstgeschichte so wichtige, als für die Beschauung erfreuliche Werk dem Besitz der vatikanischen Sammlungen nicht entgehen werde.

Druckfehler. In der vorigen Nummer, S. 23, Z. 7 von unten ist statt Erwiedrung: Erwiderung zu lesen.

Gedruckt bei J. G. Brüschcke, Breite Strasse Nr. 9